



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Poezja konkretna, poezja przełomu : "Hymn o łyżce zupy" Józefa Wittlina

**Author:** Aleksander Nawarecki

**Citation style:** Nawarecki Aleksander. (1994). Poezja konkretna, poezja przełomu : "Hymn o łyżce zupy" Józefa Wittlina. W: K. Krasuski (red.), "Cezury i przełomy : studia o literaturze polskiej XX wieku" (S. 25-47). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksander Nawarecki

## Poezja konkretna, poezja przełomu „Hymn o łyżce zupy” Józefa Wittlina

### Portret z łyżką

Bibliografia prac poświęconych twórczości Józefa Wittlina liczy dziś kilkadziesiąt pozycji. Ton większości artykułów oscyluje pomiędzy powściągliwością naukowych opracowań a życzliwością wspomnień. Na tym tle wyróżniają się głosy nacechowane gwałtownym krytycyzmem i równie silną afirmacją. Autorami tych niezwykłych sądów są ludzie niezwykli — Stefan Kołaczkowski, Henryk Elzenberg, Julian Przyboś i Witold Gombrowicz<sup>1</sup>. Nazwiska czterech wybitnych pisarzy i myślicieli wyznaczają w recepcji Wittlina strefę aksjologicznego skandalu.

Ale gdyby należało wskazać opinię najbardziej zdumiewającą, wpływową i inspirującą, szukałbym jej gdzie indziej. Wyszła spod pióra Czesława Miłosza. Nie chodzi tu jednak o jego eseistykę czy dorobek historycznoliteracki, lecz o drobny fragment (liczący ledwie dwa wersy) wyjęty z *Traktatu poetyckiego*.

Jest bowiem *Traktat*... osobliwym źródłem wiedzy o literaturze. Ma w sobie coś z polonistycznej rozprawy, pamiętnika, kroniki życia literackiego, antologii cytatów i kabaretowego skeczu. Główne postaci są tu przedstawione niczym eksponaty w gabinecie figur woskowych. Uchwycone w charakterystycznych dla siebie sytuacjach, pozach, gestach i strojach. Tuwim na balu UB, Czechowicz wśród słomianych dachów, Baliński na tle karawany, Szenwald

---

<sup>1</sup> Por. S. Kołaczkowski: [J. Wittlin: *Hymny*]. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6; H. Elzenberg: [J. Wittlin: *Hymny*]. „Książka” 1925, nr 5; J. Przyboś: *Chamuły poezji*. „Zwrotnica” 1926, nr 7; W. Gombrowicz: *Dziennik 1961—1966*. Kraków 1986, s. 61—65.

w mundurze Armii Czerwonej, Sebyła z przestrzeloną głową, stygmatem zbrodni katyńskiej. I w takiej samej manierze, trochę pomnikowej, trochę karykaturalnej przedstawiony jest autor *Soli ziemi*:

Tam Wittlin ciągle wkłada łyżkę zupy  
W zarosłe usta człowieczego głodu<sup>2</sup>

Jakże lakoniczny i enigmatyczny jest ten portret! Niewiele słów, informacji, obrazów i tylko jeden wyrazisty szczegół — łyżka zupy. I ten właśnie detal w ostentacyjny sposób wysuwa się na plan pierwszy. Co oznacza? Czy jest alegorią? Symbolem? A może atrybutem Poety? Miłosz nie wyjaśnia powodów, dla których upozował swego bohatera w roli litościwego kucharza czy pielęgniarza. Nawet znajomość biografii pisarza nie rozstrzyga tej kwestii. Bo cóż może mieć wspólnego łyżka zupy z Wittlinowym żydostwem, katolicyzmem, pacyfizmem, emigracją, ekspresjonizmem czy jego pasją homerycką?

Wyjaśnienia tego dziwaczного wizerunku należy szukać w poezji Wittlina. W jego bowiem debiutanckich *Hymnach* (1920) znajdziemy tekst o znamienym tytule — *Hymn o łyżce zupy*. Oto obiekt Miłoszowej aluzji<sup>3</sup>. Autor *Traktatu...* poddaje ten wiersz lapidarnemu streszczeniu, mocno eksponując tytułowy rekwizyt. Z obfitego dorobku pisarza wyciąga tylko jeden utwór, z którego wyjmuje jeden tylko motyw. Takie wyróżnienie jest niewątpliwie aktem nobilitacji. Ale podobnego wyboru (wpływ autorytetu Miłosza?) dokonali redaktorzy najpoważniejszych antologii liryki polskiej XX wieku. Jako pierwszy, jeszcze przed wojną, uczynił to Ludwik Fryde (1938), potem Ryszard Matuszewski i Seweryn Pollak (1962), Karl Dedecius (1964), współpracujący z Miłoszem Konstanty Jeleński (1965), Stanisław Grochowiak i Janusz Maciejewski (1973), Michał Głowiński i Janusz Sławiński (1987)<sup>4</sup>. Widać

<sup>2</sup> Cz. Miłosz: *Traktat poetycki*. W: idem: *Poezje*. Warszawa 1982, s. 218.

<sup>3</sup> Aluzyjność cytowanego wyżej dwuwiersza z *Traktatu poetyckiego* ma podwójny adres. Pierwszy wers odsyła do interesującego nas tytułu *Hymnu* Wittlina, natomiast druga linijka — „W zarosłe usta człowieczego głodu” — przywołuje frazę: „wielookie zarosłe/twarze głodów człowieczych” — z wiersza J. Czechowicza: *pod dworcem głównym w warszawie* (*Poezje*. Oprac. B. Zadura. Lublin 1982, s. 160). Wcześniej Miłosz parafrazował ten sam fragment we wspomnieniowym esej — „[...] w jednym ze swoich ostatnich wierszy opisywał dworzec o czwartej rano, »zarosłe głody człowiecze«” (Cz. Miłosz: *Józef Czechowicz*. „Kultura” 1954, nr 7/8). To ważne spostrzeżenie zawdzięczam Profesorowi T. Kłakowi.

<sup>4</sup> Por. *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918—1938*. Oprac. L. Fryde, A. Andrzejewski. Warszawa 1939; *Poezja polska 1914—1939*. *Antologia*. Wyb. i oprac. R. Matuszewski, S. Pollak. Warszawa 1962; K. Dedecius: *Polnische Poesie*. München 1964 (wznowione w edycji dwujęzycznej K. Dedecius: *Sto wierszy polskich*. Kraków 1982); C. Jeleński: *Anthologie de la poésie polonaise*. Paris 1965 (2 wyd. Lausanne 1981); *Poezja polska*. *Antologia*. W układzie S. Grochowiaka i J. Maciejewskiego. Warszawa 1973; *Poezja polska okresu międzywojennego*. *Antologia*. Wyb. i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1987.

wyraźnie, że *Hymn o łyżce zupy* stanowi „żelazną” pozycję rozmaitych wypisów (także tłumaczonych na język niemiecki i francuski). Inne wiersze tego samego autora nie zdobyły sobie trwałego miejsca w prestiżowych zestawieniach. Co więcej, autorytet Wittlina jako poety nie dorównuje sławie jego koronnego liryku.

A jak oceniają ten utwór historycy literatury? Obowiązującą w tym gronie hierarchię wartości najdobitniej wyraził Ryszard Przybylski: „Wittlin pozostawił po sobie parę wierszy godnych zapamiętania, wśród których wymienić należy przede wszystkim *Hymn o łyżce zupy*.”<sup>5</sup> Preferencje badaczy — co zrozumiale — są bardziej demokratyczne od upodobań poetów i autorów antologii. Stąd mowa o „paru wierszach godnych zapamiętania”. Sądząc z liczby podręcznikowych nawiązań i cytatów, należy tu wymienić — *Przedśpiew, Grzebanie wroga, Do przeciwnika, Trwogę przed śmiercią*. Ostatni z nich, a także *Lament barana ofiarnego* doczekały się nawet poświęconych im w całości szkiców interpretacyjnych<sup>6</sup>. Ale tylko *Hymn o łyżce zupy* zyskał w opinii uczonych (Jan Prokop, Irena Maciejewska) miano „słynnego”<sup>7</sup>. Maciejewska podnosi wiersz do rangi „arcydzieła liryki wojennej”, a Kazimierz Nowosielski sekunduje jej sądem — „Tak przejmującego świadectwa fizyczności wojennego poniżenia [...] nie знаła dotąd poezja polska.”<sup>8</sup> Najbardziej przejmującym świadectwem recepcji Wittlina jest natomiast sprawozdanie ze wspomnieniowego spotkania, które odbyło się w Nowym Jorku w roku 1976, wkrótce po śmierci Pisarza. Ten „wieczór pożegnalny — relacjonuje Michał Sprusiński — zamknęło wysłuchanie nagranych przez Wittlina na taśmę magnetofonową *Hymnu o łyżce zupy*”<sup>9</sup>.

Można by więc powiedzieć, że ostatnie słowo Poety, słowo zza grobu, było słowem o łyżce. Ci, którzy Wittlina najlepiej znali i najbardziej kochali, raz jeszcze, w wyobraźni, zobaczyli go z łyżką w dłoni.

<sup>5</sup> R. Przybylski: *Poezja — ekspresjonizm poznański*. W: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1: *Literatura polska 1918—1932*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 270.

<sup>6</sup> R. Cudak: „*Otom przed Tobą Abraham*”. *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią”*. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*. Red. I. Opacki. Katowice 1990; K. Kłosiński: *Cztery interpretacje ofiary Abrahama. Wokół wiersza Józefa Wittlina „Lament barana ofiarnego”*. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina...*

<sup>7</sup> J. Prokop: *Józef Wittlin*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 6: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Zesp. red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska. T. 2. Kraków 1979, s. 127; I. Maciejewska: *Doświadczenia wielkiej wojny — Józef Wittlin*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. Maciejewska. T. 2. Warszawa 1982, s. 499.

<sup>8</sup> K. Nowosielski: *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*. „Znak” 1984, z. 5—6, s. 637.

<sup>9</sup> M. Sprusiński: *Samotny poeta wojny i pokoju*. „Twórczość” 1978, nr 12.

## Łyżka w hymnie

*Hymn o łyżce zupy* — to bardzo efektowny tytuł. Mocny siłą wewnętrznego kontrastu. Zestawienie „hymnu” i „łyżki zupy” przywołuje dwa rozbieżne porządki: sztukę poetycką i prozę życia. Siła tego zderzenia zwielekrotniona jest bogactwem aktualizowanych antynomii: abstrakcji i konkretności, uduchowienia i zmysłowości, *sacrum* i *profanum*, wzniosłości i przyziemności, wyrafinowania i dosadności itp. Równie oryginalnego sformułowania darmo szukać w spisach treści poetyckich książek Wittlina. Nagłówki innych wierszy brzmią znacznie bardziej harmonijnie. Ale i w tym wyjątkowym wypadku, mimo frazeologicznego dysonansu, pisarz wierny jest swej metodzie tytułowania utworów. Ten sposób, czy wręcz maniera, polega na eksponowaniu nazw gatunkowych. Najczęściej będą to formy tradycyjne, o rodowodzie sięgającym starożytności, nierzadko zakorzenione w piśmiennictwie chrześcijańskim (*Psalm*, *Tren XX*, *Epigramy*, *Oda na cześć mowy i poezji polskiej*, *Oda na spadek funta*, *Rapsod żałobny ku czci Stefana Żeromskiego*, *Elegia do Homera*, *Elegia na oczy*, *Epitafrum Arystydesa Brianda*, *Lament barana ofiarowego*, *Pieśń wigilijna*, *Litania*). Także określenia gatunków paraliterackich (*Gazeta*, *Dedykacja tłumacza*, *Osobiste*, *Ściśle osobiste*, *Postscriptum do mojego życia*) i formy quasi-gatunkowe (*Esencje*, *Pochwała miecza*, *Podzwonne dla skazańca*, *Skrucha w Asyżu*, *Tęsknota za przyjacielem*). Do ostatniej grupy można również zaliczyć formuły kojarzące się z apokalipsą (*Trwoga przed śmiercią*, *Przed końcem świata*, *Na Sądny Dzień żydowski roku 1942*). Często też wykorzystywana jest terminologia muzyczna (*Scherzo*, *Kantata dziecinna*, *Przedśpiew*, *Moja pieśń myśliwska*, *Z „Pieśni do muzyki przyszłości”*, *Na swojską nutę*, *Kolysanka dla mojej córeczki*).

W tej swoistej antologii nazw gatunkowych łatwo zauważyć predylekcję do form uroczystych, obrzędowych, melicznych, a więc szczególnie bliskich estetyce hymnu. Nic w tym dziwnego, bo w Wittlinowej wrażliwości genologicznej, jej jawności czy wręcz ostentacji, ten właśnie gatunek zajmuje uprzywilejowaną pozycję.

Największą rolę odegrał oczywiście tytuł debiutanckich *Hymnów*. Tomik był dwukrotnie wznawiany (1927, 1929), spotkał się z żywą reakcją krytyki i czytelników, na stałe związał się z nazwiskiem Pisarza. Książka składa się z dwóch części, druga z nich, rodzaj suplementu, nosi znamieny podtytuł: *Nie-hymny*. W głównym korpusie tekstów hymniczność przypomniana jest w nagłówkach ośmiu spośród dwudziestu jeden tekstów. Oprócz *Hymnu o łyżce zupy* znajdziemy tu: *Hymn nienawiści*, *Hymn o rękach*, *Hymn niepokoju, oblędu i nudy*, *Hymn ognia*, *Balladę-hymn*, *Hymn pogody ducha*. Określenie „hymn” pojawi się raz jeszcze w przypisie do najmniej hymnicznego wiersza z tego zbioru pt. *Matka żegna jedynaka*. Nie koniec na tym: tytuł

poetyckiej książki Wittlina jest aluzyjnym przywołaniem, a właściwie ponowieniem tytułu pierwowzoru — *Hymnów Jana Kasprowicza*<sup>10</sup>. Rzadko się zdarza, aby wybitny tekst tak wyraźnie i konsekwentnie, nieomal drobniawo, uwikłany był w dialog z dziełem poprzednika. A Wittlinowska koncepcja hymnu jawnie ufundowana jest na formule wypracowanej przez Mistrza. Co więcej, poprzez dzieło Kasprowicza aktualizuje więź z gatunkową archaiką (średniowieczne hymny *Dies Irae* i *Salve Regina*), a także z tradycją polskiej pieśni kościelnej (*Święty Boże, Święty Mocny*).

W *Hymnach* Wittlina związek z koronnym gatunkiem nie wyczerpuje się na tytułowych deklaracjach i metapoetyckich sygnałach. Wybór genologiczny czytelny jest na wszystkich poziomach tekstu. Poczynając od recytacyjnego toku wierszy, zretoryzowanej składni i intonacji, poprzez leksykę zabarwioną archaizmami i odwołaniami do *Biblii*, kończąc na rozległej perspektywie historycznej i rozmachu kreowanej przestrzeni. Dodajmy jeszcze wzmoczoną emocjonalność, patos, silne kontrasty. Nie oznacza to rzecz jasna pełnej zgodności z grecko-rzymskim kanonem. Szacowny gatunek, ale w zmodernizowanej postaci. Hymn, lecz w typowo ekspresjonistycznym wydaniu. Jego dewizą może być hasło: „[...] tupet — zajadłość — ochrypla krzykliwość — niesamowity ferwor — pasja”<sup>11</sup>. Ta zwiezła charakterystyka, mimo szyderczych intencji, doskonale ujawnia to, co zostało w świecie ogołoconym z *sacrum*, w obliczu wielkiego kryzysu wartości. Obrzydliwość wypiera piękno, pobożność ustępuje miejsca bluźnierstwom, ale mimo gwałtowności przemian utrzymuje się wzniosły ton i najwyższy diapazon uczuć. Gatunkowa ciągłość jest utrzymana. Autor *Hymnów* rzeczywiście wierny jest tytułowej deklaracji.

Kiedy z tą świadomością czytamy nagłówek — *Hymn o łyżce zupy* — to słowo „Hymn”, zwielokrotnione echem innych tytułów, idealnie zharmonizowane z tonacją całego zbioru, brzmieć musi szczególnie donośnie. Zupełnie inaczej dźwięczą kolejne wyrazy tego nagłówka. W kontekście wszechobecnej i wszechogarniającej hymniczności „łyżka zupy” zdaje się być ciałem doskonale obcym. W jaki więc sposób wiążą się oba człony, jak stykają się wrogie bieguny?

Nieuchronnie nasuwa się pytanie o funkcję przyimka „o”, który rozdziela obie części tytułu. Wszak ta drobina określa ich wzajemne relacje. Czy wprowadza porządek między skontrastowane pojęcia?

„Hymn o łyżce zupy” jest zupełnie poprawnym wyrażeniem przyimkowym. Nie razi językoznawcy, lecz w uchu historyka literatury brzmi nieco podejrzenie. Albowiem frazeologia hymniczna jest mocno skonwencjonalizo-

<sup>10</sup> Międzywojenna publiczność i krytyka literacka (m.in. Kołaczkowski i Przyboś) silnie odczuwała związek *Hymnów* Wittlina i Kasprowicza.

<sup>11</sup> S. Kołaczkowski: [J. Wittlin: *Hymny*]...

wana, a nawet skostniała i dlatego można łatwo dostrzec wszelkie odstępstwa od norm i zwyczajów. A konstrukcja zastosowana przez Wittlina odbiega od tradycji. Przypomnijmy dla porównania najsłynniejsze tytuły: Krasickiego — *Hymn do miłości Ojczyzny*, Naruszewicza — *Hymn do słońca*, Woronicza — *Hymn do Boga*, Trembeckiego — *Hymn do Apollina*, Koźmiana — *Hymn z okazji koronacji Najjaśniejszego Napoleona*, Felińskiego — *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego*, Mickiewicza — *Hymn na Zwiastowanie NP Maryi*, czy wreszcie — *Hymn Polski*, jak określa się *Mazurek Dąbrowskiego*. Dodajmy jeszcze żartobliwy *Hymn alchemików* i *Hymn librecisty* Juliana Tuwima. Klasycy gatunku pisują więc hymny do kogoś, na coś lub z jakiejś okazji albo obywatelujące się bez przymyka. Nie układają natomiast wierszy „o czymś”. Słynny *Hymn o zachodzie słońca na morzu* tylko z pozoru narusza tę zasadę. Bo nie jest to przecież opowieść o zachodzie słońca, lecz tekst napisany właśnie o tej porze, przy okazji zachodu. Co więcej, autorem tego nagłówka nie jest sam Słowacki, lecz wydawca jego pism.

Dlaczego słówko „o” miałoby być rugowane z hymnicznej tytułatury? Odpowiedź na to pytanie ułatwia teoria aktów mowy, a szczególnie jej aspekt illokucyjny. Użycie rzeczownika w miejscowniku („Hymn o...”) jest znaczące. Zawiera supozycję, że ten utwór będzie „o kimś” lub „o czymś” traktował, powiadamiał, opowiadał itp. Sugeruje informacyjno-sprawozdawczy, a może nawet anegdotyczny stosunek do tematu. A taka strategia narracyjna jest typowa dla epiki. Szerzej: wyraża epicką postawę wobec świata. Dlatego w rozmaitych tytułach obok nazwy gatunkowej (niekoniecznie epickiej) pojawia się ów charakterystyczny przymek. Oto garść przykładów zaczerpniętych z literatury staropolskiej: *Historia o Meluzynie*, *Powieść o papieżu Urbanie*, *Kazania o siedmiu sakramentach*, *Dyskurs o pomnożeniu miast w Polsce*, *Traktat o Niepokalanym Poczęciu*, *Pieśń o Frydruszu*, *Duma o Żółkiewskim*.

Kaznodziejskie pouczenie, rzeczowość traktatu, rzewność dumy? Nic bardziej obcego autorowi hymnu! Wszak jego intencją jest wyrażanie podziwu, uwielbienia, czci. Widać wyraźnie, że hymn i epika odmiennie projektują relację podmiot — przedmiot. Ten, kto opowiada, zdobywa władzę nad opisywanym przedmiotem. Często spogląda na niego z góry. W hymnie jest na opak. Hymnista korzy się przed tym, co opiewa. Czasem nawet pochyla głowę, klęka, pada na twarz.

I te dwa sprzeczne gesty — hymniczne uniżenie i epickie górowanie — kłócą się ze sobą w tytule *Hymnu o łyżce zupy*. I bodaj większy z tym kłopot niż pogodzenie wysokiego tonu z trywialnością tematu. Bo nawet klasycy potrafili zharmonizować tę opozycję. Książnin układał *Odę do wąsów*, Staff wzniósłym stylem ogłosił pochwałę wołu i gnoju<sup>12</sup>. Co więcej, w drugiej po-

<sup>12</sup> Por. wiersze Staffa *Gnój i Wół* z tomu *Ścieżki polne* (1919).

łowie XX wieku „pojawiły się tendencje do prezentowania w patetycznych i podniosłych hymnach codziennych spraw i doznań ludzkich, tworców techniki i przejawów miejskiej cywilizacji”<sup>13</sup>. Wielu poetów mogłoby się podpisać pod prowokacyjnym tytułem *Hymnu do łyżki zupy*. Ale Wittlin rezygnuje z tej ekspresjonistycznej manieri. Jego hymn po prostu (?) opowiada (?) o, właśnie, o łyżce zupy. I ta zwyczajna łyżka, wolna od poetyckiego uwznioślenia zanurza się w hymnicznym żywiole. I czyni tam zamieszanie.

## Narzędzia i instrumenty

„Pogadankami filozoficznymi” były w „Zdroju” niektóre *Hymny* Józefa Wittlina. Uprzytomniały one wciąż tę samą prawdę o podległości materii Duchowi [...]. Wiersze organizowane retorycznie, ilustrujące tezy ogólne, skłonne do kategoryzacji świata, pragnące nauczać i przekonywać.<sup>14</sup>

Zgoda, *Hymny* są dojmująco abstrakcyjne, filozoficzne, ogólnikowe i retoryczne. To może zupełnie zdezorientować, przytłoczyć lub zirytować czytelnika. Ale dominacja spirytualistycznego patosu nie wyklucza obecności materialnych szczegółów. W mroku apokaliptycznych wizji i sennych koszmarów, w scenerii starych legend i eposów, na tle orientalnych ogrodów i haremów, w pejzażu gotyckiej architektury pojawiają się również konkretne przedmioty. I są nieoczekiwane liczne. Tak liczne, iż wymagają inwentaryzacyjnego uporządkowania.

### 1. Broń i militaria.

Tradycyjny oręż — miecz, szabla, szpada, mizerykordia, kindżał, dzi ryt, kopia, topór, paiza, pochwa, tarcza, hełm, zbroja, szyszak, rękawica rycerska, przyłbica.

Nowoczesne uzbrojenie — karabin (gwer, fuzja, strzelba), pistolet, bagnet, kolba, patronasz, proch, kule ołowiane, gaz, druty kolczaste, działło, moździerz, bateria.

### 2. Narzędzia, przybory i urządzenia.

Łopata, motyka, siekiera, plug, grabie, sierp, nóż, kozik, scyzoryk, pręt, kij, miotła, bat, nahajka, kołek, gwóźdź, ćwiek, pętlica, łańcuch dla psa, klatka, kołowrotek, kłódka, zasuw, ogniotrwała kasa, zegar (sprężyna, wahadło, wskazówki).

<sup>13</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 2. Wrocław 1988, s. 188.

<sup>14</sup> E. Balcerzan: *Ekspresjonizm jako poetyka*. W: idem: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 278—279.



### 3. Instrumenty muzyczne.

Harfa, lira, wiolonczela, skrzypce, bas, basetla, bałalajka, fortepian, flet, fujarka, organy, harmonijka, katarynka, trąbka, puzon, obój, róg, surma, saminsen, kocioł, dzwony.

### 4. Przedmioty kultowe.

Krzyż, hostia, kadzidło, lampa, święty znicz, obrazy święte, ikona, palma męczennika, anielskie pióro, różdżka magiczna, księga tajemna, karty Ewangelii, diadem, korona, godło, tron, ofiarny stół.

### 5. Ubrania.

Umundurowanie — mundur i buty, czapka, guzik, sakwa.

Strój historyczny — żabot, peruka, szkarłatne odzienie, płaszcz, szal, chusta.

### 6. Jedzenie.

Chleb, bułka, masło, mleko, miód, manna, wino, ocet.

### 7. Atrybuty dzieciństwa.

Kołyśka, abecadło, siatka na motyle, zabawki (wiaderko, łopatka, drewniany konik, strugany pałasz).

### 8. Inne.

Pieniądz, grosz, trzos złota, rondel, grzebień, fajka, łyżeczka i łyżka.

To zestawienie pokazuje bogactwo Wittlinowej „rekwizytorni”, ale jego systematyczność rozmija się ze strukturą wyobraźni. Albowiem przedmiotowy świat *Hymnów*, wbrew wrażeniu różnorodności i rozproszenia, komponuje się w harmonijną całość. Kiedy uwzględni się poetyckie konteksty i korespondencje między rzeczami, wtedy przyjdzie zrezygnować z pedantycznego podziału.

Zbyteczne okazuje się rozróżnienie pierwszych dwóch klas, narzędzi służących do walki i pracy. Nie tylko dlatego, że kij, bat, siekiera i nóż równie dobrze służą obu celom. Pacyfistyczna wrażliwość czy raczej nadwrażliwość poety pozwala mu dostrzec we wszelkich narzędziach, nawet w zwykłych sprzętach domowego gospodarstwa, instrumenty do zadawania przemocy, gwałtu, tortury. Ostrze pługa, łopaty, sierpa i gwoźdźcia kaleczy tkankę ziemi, traw, zbóż i drzew. Łańcuch, pętlica, klatka, kłódka krępują ciało i utrudniają ruchy podobnie jak kolczasty drut frontowych zasieków. Nawet konstrukcja zegara może przerazić zgrzytliwą potwornością żelaznego mechanizmu. A zabawki? Drewniany pałasz i konik, prawie wszystko ma militarny charakter:

Tu pistolety: to ojcowskie klucze,  
Hełmy — z gazety! Z tektury puklerze...

— Baczność! — Do boju wzywają moździerze,  
w których kucharka sprzymierzona tłucze  
cynamon!<sup>15</sup>

(*Kantata dziecinna*)

Albo też służą mniej (siatka na motyle) lub bardziej okrutnym rozrywkom:

— Potem jeden chłopak urznie — małej sucze łeb:  
kozikiem od sczoryka —<sup>16</sup>

(*Hymn nienawidci*)

Do świata walki i wojny należą również ubiory i kulinaria skażone koszarowym odorem. A więc części munduru i inne wojskowe „sorty” (sakwa, namiot itp.), a także frontowy prowiant (spleśniały chleb) i dania polowej kuchni.

Niepotrzebny jest też rozdział między instrumentami muzycznymi i przedmiotami kultu. Albowiem muzyka zawsze ma dla Wittlina wymiar nadprzyrodzony. Umierająca matka wierzy, iż w zaświatach usłyszy głos koncertującego dziecka (*Matka żegna jedynaka*). Po instrumenty sięgają aniołowie, natchnieni wykonawcy psalmów, patronka muzyków — święta Cecylia, „boski pocieszyciel” — Mozart, a nawet sam Bóg. Aura cudowności emanuje nie tylko z harfy i liry, ale opromienia też wyposażenie kapeli ludowej i fujarkę wiejskiego pastuszka:

Niechaj mi wtedy zagrają  
Grajkowie niebios: anioły —  
I skrzypki, i flety, i bas.  
[...]  
A na wierzbowej fujarce  
Zagra nam pastuch nasz: Bóg.<sup>17</sup>

(*Grzebanie wroga*)

Autor *Orfeusza w piekle* jest subtelnym znawcą sztuki lutniczej, zna tajemnicę „substancji, z której te instrumenty robiono, tajemnicę jelit jaginiących, z których wyrabia się struny, tajemnicę włosów, napinanego na smyczki, tajemnicę przewodów, kanałów, skrętów i zakrętów, otworów wydrążonych w drzewie i blasze, którymi przeciska się ludzki oddech”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> J. Wittlin: *Kantata dziecinna*. W: idem: *Hymny*. Poznań 1920, s. 84.

<sup>16</sup> Idem: *Hymn nienawidci*. W: idem: *Hymny...*, s. 11.

<sup>17</sup> Idem: *Grzebanie wroga*. W: idem: *Poezje*. Wstęp J. Rogoziński. Warszawa 1978. Za tą edycją cytować będziemy dalej wiersze Wittlina. Redakcja wielu tekstów różni się od pierwodruków, natomiast *Hymn o łyżce zupy* — co ważne — jest przedrukowany bez zmian.

<sup>18</sup> J. Wittlin: *Orfeusz w piekle XX wieku*. W: idem: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 381.

I otwiera się również na tajemnicę obecności Boga:

A pochwalony bądź przez wszystkie instrumenty,  
ręką ludzką działane!  
[...]  
bowiem Ty w instrumenty muzyczne włożyłeś własną duszę!  
(*Psaln*)

Do sakralnego porządku włączają się też pozostałe stroje i pokarmy. Okrycia monarchów, kapłanów i pięknych heroin. Mleko, miód i manna osadzone są w biblijnym kontekście, chleb, wino, woda i ocet to motywy pasyjne. Niezwykłą mocą obdarzone są złoto i pieniądze.

Tak więc prawie wszystkie przedmioty *Hymnów* mieszczą się w dwóch klasach: zbrodniczych narzędzi i cudownych instrumentów. Jedne grupują się wokół znaku miecza, drugie — krzyża. Jedne sprowadzają śmierć, drugie ją przekraczają. Ale obok różnic istnieje też strefa wspólnoty. Krzyż spotyka się z mieczem w akcie męczeństwa, na polu bitwy i nad grobem. I tak dzieje się u Wittlina. Proporce i sztandary, karabinowe salwy i warkot werbli, zapach prochu i kadzidła unoszą się między okopami i nad otwartymi mogiłami. Towarzyszą walce i pogrzebowym ceremoniom. Te dwa rytuały dominują wśród zdarzeń Wittlinowego cyklu. I uczestniczą w modelowaniu przestrzeni. Tu świat upodabnia się do ogromnego frontu i gigantycznego cmentarzyska. Rytm tańca śmierci nakłada się na scenariusz operowego teatru wojny, oratorium i nabożeństwa. Przez bitewny zgiełk przebijają się modlitwy, przekleństwa i bluźnierstwa. Słychać muzykę. Łoskot bębnow, jęk trąb, organowe *requiem*, pieśń skargi i lamentu, a czasem groteskowy rozgardiasz dźwięków:

A za trumienką tego nieboszczyka,  
którego wiozą na wieczny spoczynek,  
niech zagra rondel, grzebień, harmonijka  
i zespół trzech katarynek!

(*Hymn niepokoju, ahłędu i nudy*)

Czy w porządku miecza i krzyża mieści się łyżka? Tworzywo, z którego jest wykonana (metal lub drewno), charakterystyczna budowa (rękojeść-ramię, czerpak), a zwłaszcza tak typowa dla Wittlina poręczność upodabnia ją do szeregu narzędzi i instrumentów, np. noża, łopaty czy fletu. Dla ścisłości trzeba zaznaczyć, że nie idzie tu o stołową łyżkę, lecz raczej o chochlę-miarkę służącą do nabierania zupy z kotła. A więc nie jest „cywilnym” przedmiotem, lecz kolejnym elementem wojskowego ekwipunku. Ale zarazem wymyka się takiej klasyfikacji. Bo nie jest ani przeklęta, ani święta. Nie zabija, nie kaleczy, nie krępuje, nie budzi lęku. Jest co prawda utęskniona, podziwiana, a nawet

adorowana, ale pozostaje rzeczą, zwykłą rzeczą. I właśnie w pospolitości i zwyczajności tkwi jej istota i wartość.

Niewiele jest takich przedmiotów w Wittlinowym instrumentarium. Fajka, którą anonimowy żołnierz zapalił w ukryciu przed kapralem (*Grzebanie wroga*), i łyżeczka lekarstwa, którą matka podsuwa umierającej córce (*Hymn nad hymnami*). Lecz one są tylko drugoplanowymi detalami, łyżka zupy zaś godna jest hymnu.

### Marsz *macabre*

Motyw „łyżki zupy” analizowany był dotąd w dwóch osobliwie wytyczonych planach badawczych. Najpierw w skrajnie zawężonym porządku czterech słów tytułu wiersza, potem w maksymalnie szerokiej perspektywie dwudziestu jeden tekstów z Wittlinowego tomu. Najwyższy czas, aby „łyżka zupy” wróciła na właściwe miejsce, aby zanurzona została w macierzystym kontekście *Hymnu o łyżce zupy*.

Jaki jest ten utwór? Niewątpliwie bardziej kameralny, ściszony i obficie nasycony realiami niż inne teksty zbioru. Jest też bardziej epicki, co zapowiada już w tytule przyimek „o”. Ta epickość niewiele ma wspólnego z hymnicznością, ale mimo wszystko świetnie mieści się w tematyce *Hymnów*. Poeta opowiada tu historię człowieka na wojnie. Aktualizuje swój pacyfizm i obsesje wyniesione z frontu. Wyznaje w przedmowie do drugiego wydania:

*Hymny powstały niejako in articulo mortis. Dlatego tyle miejsca w nich zajmuje śmierć.*<sup>19</sup>

Dlatego też tytułowy gatunek wchodził w „związki krwi” z formą *danse macabre*<sup>20</sup>. Dokonując takiego mariażu genologicznego, raz jeszcze powtarzał gesty Mistrza — Jana Kasprowicza (*Święty Boże, Święty Mocny..., Moja pieśń wieczorna, Salve Regina*). Wyrażnie widać to w *Trwodze przed śmiercią* i *Grzebaniu wroga*. Ale najbardziej konsekwentnym połączeniem hymnu z motywem *Totentanz* jest oczywiście *Hymn o łyżce zupy*.

Wymowny jest już sam dobór postaci. Żołnierz i śmierć to bodaj najpopularniejsza para bohaterów fatalnego tańca. Ten nieszczęsny duet uwieczniony został sztychami Holbeina i Della Belli, pieśnią Musorgskiego

<sup>19</sup> Idem: *Przedmowa*. W: idem: *Hymny (Wybór)*. Warszawa 1927. Ujawniony tu autobiograficzny wątek „porażenia śmiercią” mocno akcentuje B. Małachowski (*Poeta spraw ostatecznych*. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 52/53).

<sup>20</sup> Por. M. Sprusiński: *Samotny poeta wojny i pokoju...*

i filmem Bergmana. W literaturze polskiej wystarczy przypomnieć rymowaną ks. Baki (powinowactwo *Hymnów* i *Uwag śmierci niechybnej* zauważył Sprusiński). Figurę śmierci Wittlin również przedstawił w tradycyjny sposób. Upersonifikowana, przebrana i uzbrojona („szła w rynsztunku”), roztańczona („Szła na palcach, cicho — na paluszkach”) i oczywiście niepokonana.

Poeta opowiada więc o uczestniku I wojny światowej, którego losy potoczyły się zgodnie z porządkiem staroświeckiego *danse macabre*. Wzór jest aż nadto czytelny, ale sposób jego realizacji przynosi wiele niespodzianek. Zaczniemy od głównych postaci dramatu. Bohaterka średniowiecznego tańca śmierci zwracała się do rycerza zwabiona czy wręcz sprowokowana jego odwagą, dumą i chępliwością. Makabryczny płas obfitował w słowne utarczki i przekomarzania, pieszczotliwe zaczepki i brutalną szarpaninę. Miał w sobie coś z zabawy, hazardowego zakładu, flirtu i pojedynku. Dzielnego wojaka stopniowo opuszczała zuchwała pewność siebie. Narastał strach i przerażenie.

Tymczasem u Wittlina niewiele pozostało z tej emocjonującej rozgrywki. Jej rezultat zdaje się być przesadzony. Wyrok śmierci ogłoszony jest już w pierwszej strofie wiersza. Obie strony konfliktu zachowują się ze zdumiewającą biernością i wzajemną obojętnością. Kostucha nie odzywa się do swojej ofiary, nie droczy się z nią ani jej nie drażni. Nie korzysta z morderczych narzędzi, choć powiedziane jest, że — „szła w rynsztunku”. Osobliwością jest sam sposób egzekucji, ale o tym później. Śmierć działa tak subtelnie i dyskretnie („Szła na palcach, cicho — na paluszkach”), iż jej niefortunny partner nie odczuwa niepokoju. Co więcej, on do końca zdaje się jej nie dostrzegać! Kona samotnie z „oczyma wpatrzonymi w noc”. Czytelnik — świadek agonii — też nie dostrzega uosobionej śmierci. Czyżby w śmiertelnym rozstrzygnięciu śmiertelnego tańca mogło zabraknąć figury śmierci? Jak to możliwe?

W całym przebiegu wiersza harmonijnie przenikały się dwie koncepcje śmierci: alegoryczna i werystyczna. Ale finał to tryumf biologicznego realizmu. Śmierć traci podmiotowy charakter. Jest tylko znakiem fizycznego zjawiska. Zresztą nie śmierć jest tu najważniejsza, lecz gasnące życie. Umierający bohater nie myśli o śmierci, lecz kurczowo trzyma się życia, marząc o życiodajnej „łyżce zupy”. Alegoria jest już zbyt ciężka, albowiem śmierć nie przychodzi z zewnątrz, lecz w immanentny sposób wpisuje się w logikę mechanizmów życiowych. Taniec śmierci ulega więc interioryzacji. Rozgrywa się w wewnętrznej przestrzeni ludzkiego ciała. Jego rytm zgodny jest z porządkiem funkcji fizjologicznych. Ostateczny rezultat sprowadza się do wyniku bilansu energetycznego. Wszystko zależy od adaptacyjnych i regeneracyjnych zdolności organizmu. Życie to obrona przed fatalnymi skutkami zmęczenia i wychłodzenia, bezsenności i duszności, odwodnienia i wygłodzenia. Takie ujęcie motywu życia i śmierci nie ma nic wspólnego z humanistycznym uwzniośleniem ani z ekspresjonistyczną dramatyzacją.

Nietypowy *Totentanz* to równocześnie nietypowa opowieść wojenna. Motorem akcji nie jest walka z wrogiem, a wróg nie stanowi najpoważniejszego zagrożenia. Tradycyjne porzekadło o niebezpieczeństwie, które czyha na każdym kroku, traci swój sens. Tu każdy krok jest niebezpieczny. Bo każdy krok jest śmiertelnym wysiłkiem. Męczy, nuży, wyczerpuje, rozprasza resztki energii. Monotonia kroków, przekleństwo pochodów, słynna udręka piechoty:

Zamarznięty w obcej ziemi bracie  
Co się włókłeś przez trzy długie zimy,  
Coś wędrował przez trzy skwarne lata  
Obszarami nieobeszłych pól —  
I szedł, i szedł,  
I bez końca ciągle szedł,  
[...]  
I szedł, i szedł —  
[...]  
Za coś tak się włókł i włókł, i włókł,

*Hymn o łyżce zupy*, podobnie jak *Sól ziemi*, mógłby nosić podtytuł — *Powieść o cierpliwym piechurze*. Natrętnie powtarzają się słowa: „szedł — wędrował — włókł się”. Ale najczęściej pojawia się wyraz „szedł”. To kluczowe słowo odnosi się nie tylko do cierpliwego piechura, ale także do stąpającej za nim kostuchy. W ten sposób żołnierski pochód upodabnia się do tańca śmierci. Śmiertelny rytm kroków dyktuje też rytm wiersza. Słysząc go w instrumentacji głoskowej, w natrętnych powtórzeniach słów i fraz, w paralelizmach składniowych i anaforycznych szeregach.

Nie ma wytchnienia w morderczej wędrowce, ale w okopach też nie lepiej:

Ty coś skostniał w tyralierskim rowie,  
A nikt ciebie z warty nie złuzował.

Trudno odpocząć w pochodzie, w przewozie, na postoju czy na pozycji bojowej. Żołnierz kładzie się do snu w odrażających warunkach:

I na mokrej grudzie głowę kładł,  
I w wagonach na bydłęta gnił.

Ciału doskwiera wilgoć, smród i brud, a zimą cierpi od mrozu:

Zamarznięty w obcej ziemi bracie,  
Co się włókłeś przez trzy długie zimy  
[...]  
Może ockniesz się z głuchej martwoty,  
Ty coś skostniał w tyralierskim rowie.

Kolejne etapy wychłodzenia organizmu — „zamarzanie”, „głucha martwota”, „kostnienie” — są uniwersalnymi symptomami wygasania życia. Motyw sztywnienia członków i stygnięcia krwi pojawi się w agonalnej końcówce utworu:

Jenoś wołał skurczem nóg i rąk  
I oczyma wpatrzonymi w noc  
I stygnącą w żyłach krwią wołałeś.

Przejmujący ziąb to atrybut śmierci, która — „Szła w rynsztunku obkowanym lodem”. Ale niemniej zabójcze okazują się letnie upały; fizjologicznym odpowiednikiem skostnienia jest zasuszenie:

Ty, coś w spiecu lipca trzykroć schnął,  
Aż wyschnąłeś jak ten cichy staw  
Pelen mroku o słońca zachodzie.

Ciału udręczonemu pragnieniem, wystawionemu na słoneczną spiekotę zagraża niebezpieczeństwo odwodnienia. Brakuje życiodajnego płynu, wysysa go bowiem żłakniona śmierć:

Aż wypila cię łaknąca śmierć.  
Oj, wypila cię do samego dna.

Obraz śmierci-kanibala ma długą historię, od starotestamentowych psalmów po barokową poezję, ale Wittlin modyfikuje ten motyw. Zamiast tradycyjnego pożarcia — wypicie. I nie jest to gwałtowne przełknięcie ani wampiryczne wyssanie, lecz staranne wysączenie „aż do dna”. Ta niespieszna ekspresja zdaje się wyrażać procesualny charakter utraty sił życiowych. Wittlin eksponuje rolę pragnienia, gdyż wie, że brak płynów zabija skuteczniej niż brak pokarmu. Nie oznacza to bynajmniej lekceważenia głodu. Niedożywiony bohater pochłania wszystko, co tylko można włożyć do ust:

I spleśniałe chleby w rowach jadł,  
I tabakę z krowich gnojów żuł,  
I z cuchnących bagien wodę pił,  
I szedł, szedł —  
A wciąż ciebie żarły rude wszy  
I kasały ołowiane kule,

Głód nie tylko skręca pusty żołądek, atakuje też wyobraźnię. Językiem głodu myśli się o wszelkich niebezpieczeństwach. Zarówno o strzelającym wrogu, jak o roznoszących zarazki insektach:

Ty, mój bracie, o coś tam się bił,  
Za co ciebie żarły rude wszy

Człowiek systematycznie kłany i wysysany przez wrogie siły nie zaspokoi swego apetytu. Jedzenia brakuje lub jest zepsute. Choćby nawet — „I badyle jadł, I gnojówki pił” — nie nasyci się tym pokarmowym „ersatzem”. Na głód, pragnienie, chłód, zmęczenie i chorobę jest tylko jedno lekarstwo:

Ale jedno tylko wiem,  
Że w tej chwili, gdy do ciebie śmierć  
Szła w rynsztunku obkowanym lodem,  
Szła na palcach, cicho — na paluszkach,  
Tyś nie wołał ani swojej matki,  
Ani ojca, ani swej żony,  
Jenoś wzywał boleściwą piersią,  
Jenoś wołał skurczem nóg i rąk  
I oczyma wpatrzonymi w noc,  
I stygnącą w żyłach krwią wołałeś:  
Łyżki zupy! Łyżki ciepłej zupy,  
Którą dziś na próżno chcę ci dać.

W tym bezgłośnym wołaniu konającego na moment spełnia się hymniczna zapowiedź tytułu. Oto pieśń uwielbienia skierowana do jedynej ocalałej wartości. To uświęcenie łyżki zupy ma zarazem moc desakralizującą. Trafnie ujął to Prokop:

Łyżka zupy wydaje się Wittlinowi wartością niepodważalną w przeciwieństwie do wartości pozomych, fałszywych, służących za parawan dla brudnych spraw i interesów „fabrykantów broni”.<sup>21</sup>

W Wittlinowej wizji wojny kompromituje się „ideologiczne zakłamanie”, „świadomość zmistyfikowana” i „rozmaite wzory bohaterstwa”. Zgoda, ale ta demistyfikacja sięga znacznie dalej. Wobec nagiej prawdy somatycznego doświadczenia milknie każdy człowiek, a Bóg jest daleko („Może ci to kiedyś powie Bóg”). I rwie się serdeczna więź z najbliższymi — matką, ojcem i żoną. Liczy się tylko jedno — łyżka zupy. Czyż tak drastyczna redukcja nie jest zapowiedzią koszmaru „kamiennego świata”?

## Słowo o wadze funta kartofli

Porównanie Józefa Wittlina i Tadeusza Borowskiego wymaga uzasadnienia. Obaj piszą o przewagach materialnego konkretna nad światem uczuć

<sup>21</sup> J. Prokop: *Józef Wittlin...*, s. 127.



i idei, lecz wyciągają stąd odmienne wnioski. W ujęciu Borowskiego głód niweczy wszelkie ludzkie wartości, w wersji Wittlina pogłębia personalistyczną koncepcję człowieka. Autor *Opowiadań oświęcimskich* patrzy na zdesperowanego głodomora z nihilistycznym przerażeniem. Dlatego narrator tych opowiadań odgradza się od niego gestem ironicznego czy wręcz cynicznego dystansu. Odwrotnie dzieje się w *Hymnie o łyżce zupy*. Tu odsłonięcie ludzkiej słabości, kruchości ciała i woli przyciąga „maximum” uwagi i współczucia. W empatycznym porywie podmiot wiersza wykracza poza swą rolę i zbliża się do bohatera opowiadanej historii:

Ja ci chcę dać łyżkę ciepłej zupy,  
Zamarznięty w obcej ziemi bracie.

To jakże dramatyczne, czterokroć powtórzone wyznanie wyraża transgresyjne tęsknoty autora *Hymnu*. Mówiący podmiot jednogłosowej opowieści próbuje przekształcić ją w dialog. Przemawia do adresata, choć ten nie może usłyszeć jego słów. Nie zrażony niepowodzeniem posuwa się jeszcze dalej — szuka z nim fizycznego kontaktu. Daremnie:

Łyżki zupy! Łyżki ciepłej zupy,  
Którą dziś na próżno chcę ci dać.

Tak kończy się tekst. Nie może być inaczej, jeśli ta wojenna historia ma być prawdziwa czy choćby tylko prawdopodobna. Ofiara wojny musi umrzeć, ale opiewający jej los poeta nie potrafi się pogodzić z tą koniecznością. Obsesyjnie powtarza obraz łyżki zupy, która w realnym świecie mogłaby ocalić życie pierwowzoru literackiego bohatera. I ten właśnie desperacki gest zafascynował Miłosza. Nic dziwnego, bo wyraża się w nim dramatyczna bezradność artysty wobec świata. I niemoc słowa wobec rzeczywistości:

Czemuś nam, Panie, dał literaturę  
Zamiast dać ciało i krew Twej urody  
(*Kropki*)

Poczucie ułomności profesji pisarza, który nie może pomóc swym czytelnikom w zaspokojeniu elementarnych potrzeb nie opuściło już Wittlina. W roku 1941 odrzucił zaproszenie angielskiego radia, aby z Londynu przemówił do „braci” w okupowanym kraju. Oto uzasadnienie tej kontrowersyjnej decyzji:

Nasi bracia i nasze siostry w kraju — to na ogół realiści. Romantyzm zostawiają nam, uchodźcom. Ich pociąga, a niekiedy nawet czaruje naga prawda życia i śmierci, surowa i nieokraszona jak kartofle, które niejednokrotnie stanowią dla nich romantyczny a nie-

osiągalny ideał. Prawda, zimą jak ich dnie i noce — tej trzeciej już zimy niewoli w nie opalonych mieszkaniach. Zapewne istnieją u nas ludzie, którzy ponad miskę kartofli i ciepły piec przedkładają ciepłe słowa poety, ogień słów pięknych, zapalnych i wzniosłych. W braku kalorii dla ciała, ogrzewają dusze skostniałe w niewoli — poezją. Za to należy im się podziw i cześć.<sup>22</sup>

Poeta nie czuł się godny zaspokoić choćby tylko tego skromniejszego głodu pięknych słów:

Dlaczego nie przemawiałem po polsku? [...] — Gdyż słowo, które byłoby godne tamtych uszu, słowo poety o wadze funta kartofli lub prawdziwie radosnej nowiny, jeszcze się tu, na emigracji, nie narodziło. Mówię tylko za siebie.<sup>23</sup>

Nieufny wobec słów wołał dzielić się materialnymi dobrami. Tym bardziej iż sam doświadczył takiej hojności:

Płaszcz, spodnie, marynarki, koszule, skarpetki, setkami, tysiącami przysyłała Polonia amerykańska dla polskich rozbitków. Czego tam nie było wśród owych hojnych darów! Nawet smokingi i kamizelki frakowe, nawet balowe złote pantofelki i mundur amerykańskiego żołnierza. Pozdrawiam Amerykę i pozdrawiam amerykańską Polonię oraz wszystkich rodaków, którzy przysłali nam z Ameryki tyle odzieży.<sup>24</sup>

To fragment eseju opatrzonego wymownym tytułem — *Płaszcz*. Między rozważania o arcydziele Gogola wplecione zostały wyrazy wdzięczności skierowane do anonimowego ofiarodawcy Wittlinowego płaszcza. Analiza literackiej materii i doświadczenie pożytków sukienego materiału. Satysfakcja płynąca z lektury ulubionego pisarza i satysfakcja serdecznego podziękowania. Ciepło słów, którymi obdarowują się ludzie, i ciepło okrycia, które chroni przed niepogodą. Wittlin z zadowoleniem mieszał te porządki.

Dla zrozumienia tej postawy pomocna jest rada Marii Danilewicz-Zielińskiej — „W ocenie twórczości Józefa Wittlina znaczy bardzo wiele poznanie go jako człowieka.”<sup>25</sup> Co dawała ta znajomość? Zofia Starowieyska-Morstinowa nazwała go „człowiekiem gołębiego serca”, Gombrowicz — „świętym pocziwcem”<sup>26</sup>. Wielokrotnie przypisywana mu „franciskańska dobroć” łączyła się z maksymalizmem etycznym w traktowaniu sztuki. Z krańcowością, która kazała mu obliczać kaloryczną wartość poetyckiego słowa.

<sup>22</sup> J. Wittlin: *Dlaczego nie przemawiałem po polsku?* W: idem: *Orfeusz w piekle...*, s. 122.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 123.

<sup>24</sup> Idem: *Płaszcz*. W: idem: *Orfeusz w piekle...*, s. 276.

<sup>25</sup> M. Danilewicz-Zielińska: *Skamandryci*. W: eadem: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Paryż 1978, s. 174.

<sup>26</sup> Z. Starowieyska-Morstinowa: *Mój przyjaciel Wittlin*. W: eadem: *Ci których spotykałam*. Kraków 1962, s. 87; W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966...*, s. 61.

Biograficzne źródła *Hymnu o łyżce zupy* tkwią jednak również w traumatycznych doświadczeniach weterana I wojny światowej. Wittlin był dwukrotnie kontuzjowany, lecz dolegliwości rannego żołnierza okazały się stosunkowo blahym epizodem. Później zaraził się szkarlatyną i mordercza walka z chorobą okazała się daleko ważniejszym i bardziej intensywnym wydarzeniem egzystencjalnym. Wielomiesięczna kuracja w wojskowych lazaretach i niemniej dotkliwa poniewierka rekonwalescenta odsłoniła mu szczególną wiedzę o cierpieniu. Dramatyczny a zarazem monotony stan zawieszenia między życiem a śmiercią, przejmujące poczucie słabości i bezradności zdaje się istotne dla genezy *Hymnów*.

Najprawdopodobniej skutkiem tych przeżyć stała się (obok fatalistycznej wizji świata) skłonność do neurastenii i hipochondrii. Z tej słabości pisarza pokpiwali później jego koledzy po piórze:

Nie mogę, rzekł rumiany, lecz osłabłym głosem.  
Mam korektę i grypę.  
[...]  
Gdy grypa — obowiązkiem, korekta — chorobą,  
Królu neurasteników, korzę się przed tobą!<sup>27</sup>

Gombrowicz, w odróżnieniu od Hemara, wyciągnął z tej dolegliwości wnioski natury artystycznej i światopoglądowej:

Trzeba dodać, że Wittlin nie tylko był i jest chorowity, ale że odznacza się szczególną zdolnością przeżywania choroby [...]. Nie co innego, oczywiście, niż choroba, czynnik specyficzny, zarazem łączący nas z najostrzejszą rzeczywistością i wyzwajający z niej w strefę nieznanego, umożliwił Wittlinowi osiągnięcia w prozie i poezji. Dzięki chorobie stał się artystą. Ale ta zdolność wżywania się we własne dolegliwości pozwoliła mu też wniknąć w chorobę wieku, w chorobę Historii aż po jej krańcowość najbardziej burzycielską i nihilizującą.<sup>28</sup>

Bez tej chorobliwej samowiedzy i somatycznej nadwrażliwości nie byłoby zapewne *Hymnu o łyżce zupy*. Wittlin konsekwentnie starał się godzić porządek ciała i wiersza, dlatego za patrona działalności krytycznej obrał sobie Alberta Thibaudeta, który — „pierwszy użył wyrazu fizjologia w połączeniu z literaturą”<sup>29</sup>. Z tych samych względów interesował się twórczością literatów-lekarzy: Czechowa, Döblina, Benna, Duhamela, Celine’a, Boya i Korczaka. Jedno ze studiów poświęcił nawet powinowactwu Apollona i Asklepiosa:

<sup>27</sup> Fraszkę M. Hemara cytuję za Gombrowiczem: *Dziennik 1961—1966...*, s. 63.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 62—63.

<sup>29</sup> J. Wittlin: *Blaski i nędze wygnania*. W: idem: *Orfeusz w piekle...*, s. 140.

Jak bliskie są związki między literaturą a medycyną. Związki krwi [...]. Przyjrzyjmy się bliżej praktyce lekarskiej, a dostrzeżemy, że lekarz-askelopiada robi właśnie to samo, co kapłan apollinowy-poeta. Obaj zaglądają do środka człowieka [...]. Uczciwi poeci i lekarze starają się człowieka przede wszystkim zbadać, zajrzeć do jego wnętrza, dotrzeć do źródła cierpienia i nazwać to, co dostrzegli.<sup>30</sup>

## Poezja konkretna, poezja przełomu

Pisząc *Hymn o łyżce zupy* stał się Wittlin rewelatorem prawd elementarnych. Ale odkrycie poetyckiej wartości konkretna to również fakt historycznoliteracki. Wyznacza cesurę na artystycznej drodze pisarza, a także w ruchu ówczesnych kierunków i tendencji. Co więcej, jest też jednym z przełomowych punktów w dziejach nowoczesnej poezji polskiej.

Zacznijmy od „linii rozwojowej” autora *Hymnu o łyżce zupy*. Ten właśnie utwór, zdaniem współczesnego badacza — „zawiera *in nuce* całą twórczość Wittlina”<sup>31</sup>. Zamanifestowany tam konkretyzm byłby spełnieniem jego najwcześniejszych zamierzeń i poszukiwań. Wyrazem tej samej tęsknoty zdają się być jego prace translatorskie nad Homerem, do czego przyznaje się we wstępie do *Odysei*:

[...] kiedy czysta nasza wola zapragnie doznać kształtu z mięsa i krwi — wtedy budzi się w nas zaczajony, uśpiony Grek.<sup>32</sup>

Potrzeba „doznania kształtu z mięsa i krwi” nie opuściła poety w latach dwudziestych. W roku 1925 powstaje *Żołnierz znany*, tekst, który można uznać za kontynuację problematyki *Hymnu o łyżce*. Wittlin atakuje tu mglistą i abstrakcyjną, a przez to fałszywą koncepcję człowieka. Wysztycha pusty i obłudny kult „nieznanego żołnierza”. Jego bohater jest „znany”. Dotykalnie, boleśnie bliski. Pocą mu się nogi, podróżuje zatłoczonym pociągami, miejsce dla siebie znajduje dopiero w kłozecie, gdzie „można spokojnie zjeść kawał śmierdzącej kiełbasy”. A co najważniejsze, nie jest postacią anonimową. To „Szeregowiec Chamuła”.

Ta personalistyczna potrzeba traktowania ludzi „po imieniu” objawiła się już w *Hymnach*. Podmiot biblijnie wystylizowanej, psalmicznej modlitwy staje wobec Boga, akcentując swą jednostkową odrębność. Decyduje się nawet na metrykalną autoprezentację:

<sup>30</sup> Idem: *Apollon i Asklepios*. W: idem: *Orfeusz w piekle...*, s. 474—475.

<sup>31</sup> J. Prokop: *Józef Wittlin...*, s. 127.

<sup>32</sup> J. Wittlin: *Słowo tłumacza do czytelnika*. W: *Homer: Odyseja*. Lwów 1924, s. 3.

Ja, Józef Wittlin, z pokolenia Judy,  
staję przed Tobą w nagości moich grzechów.

(*Psaln*)

Imieniem i nazwiskiem sygnuje też przyziemną prośbę o materialne wsparcie:

Ja, Józef Wittlin piewca z Bożej łaski  
artifex tęgi [...]  
— nie mam pieniędzy!

(*Scherzo*)

Poeta stara się szanować niepowtarzalność ciała i imienia każdego człowieka. Przeciwstawia się dehumanizującym tendencjom cywilizacji. Potrafi ocalić niepowtarzalność ludzkiej Twarzy, sprofanowanej gazetową reklamą:

Ja, Anna Csillag, z długimi włosami,  
Zawsze ta sama, słodko uśmiechnięta,  
Od lat trzydziestu pomiędzy szpaltami  
Stoję w gazetach twoich niby święta.

(*A la recherche du temps perdu*)

Ten osobliwie proustowski gest ocalenia w pamięci przypadkowo poznanego, trywialnego wizerunku zafrapował Miłosza. „I Annie Csillag rosły, rosły włosy” — czytamy na kartach *Traktatu poetyckiego*<sup>33</sup>.

Wierność doświadczeniu „ciała i krwi” odezwie się raz jeszcze u końca poetyckiej i życiowej drogi, w lakonicznych, autoironicznych, a nawet werystycznie brutalnych *Esencjach*:

Już krew znużona w mych żyłach ostyga  
i własne ciało jest mi obcym ciałem.  
O, jak mi obrzydł ten stary dziadyga,  
którym się stałem.  
Czego ode mnie chce ta pała lysa,  
którą oglądać przy goleniu muszę?  
[...]  
Trupem za życia sam sobie już cuchnę,  
więc jak nie tęsknić do wonności raję,  
gdy sztuczne zęby ze strachu szczękają —  
nimiz to będę gryzł ziemię-matuchnę?

(*Scille osobiste*)

<sup>33</sup> Cz. Miłosz: *Traktat poetycki*. W: idem: *Poezje...*, s. 206. Ten ukryty cytat rozpoznała i poddała analizie E. Czarnecka (*Cudze słowo w „Traktacie poetyckim”*. W: eadem: *Podróżny świata*. New York 1983, s. 308).

Czyż to późne arcydzieło, podobnie jak wcześniejsze arcydzieło epiki — *Sól ziemi*, nie wyrastają ze wspólnego, hymnicznego pnia?

Wszystko co Wittlin napisał, krąży w takim czy innym locie nad problematyką *Hymnów*. Aby zejść z ich mistycznej wysokości w dół, między ludzi, Wittlin powołał do życia Piotra Niewiadomskiego, bohatera *Soli ziemi*. Umieścił go tak blisko ziemi, że Niewiadomski niewiele od niej odstaje, jak trawa lub owad.<sup>34</sup>

Trzeba zgodzić się z Wierzyńskim, iż Niewiadomski jest „kuzynem Chaplina, a może także św. Franciszka”. Ale czy w tym rodzinnym porządku nie należałoby za jego braci uznać Chamulę i anonimowego bohatera *Hymnu o łyżce zupy*? Wszyscy trzej są organicznie związani ze światem rzeczy. Jeden nabożnie wpatrzony w żołnierską czapkę, drugi w kawałek kielbasy, trzeci w łyżkę zupy. I te rekwizyty stanowią o sensie życia i najpełniej wyrażają ich los. Czy jest w estetyce i ideologii *Soli ziemi* jakiś element, którego zapowiedzi nie zawiera *Hymn o łyżce*?

Ten prekursorski tekst sprowadza poetę z „mistycznej wysokości w dół”. Wybierając „ziemskość”, naraża się Wittlin na programowy atak przyjaciela i ekspresjonistycznego przewodnika — Jana Stura<sup>35</sup>. I niemal automatycznie zrywa z ekspresjonizmem.

Wybór „przyziemności” stał się równocześnie akcesem do Skamandra<sup>36</sup>. Wittlinowy biologizm, pacyfizm i koncepcja „szarego człowieka” sytuowały go w samym centrum rodzącego się ruchu. Kiedy Ludwik Fryde omawia nowatorstwo skamandryckiego odkrycia codzienności, to cały wywód koncentruje na analizie jednego tylko, znamiennej wybranego utworu:

Przełom między odświeżonym idealizmem a realizmem powszedniego dnia zburzyła wojna. Józef Wittlin w *Hymnie o łyżce zupy* [...] nie roni nic z wagi faktów, określa je z surową prostotą, wystrzegając się sentymentalizmu i idealizowania.<sup>37</sup>

Poeci „pięknej Plejady” docenili walory tego tekstu, a nawet „oddali mu hołd”, czyniąc to z właściwym sobie poczuciem humoru. Bo przecież aktem nobilitacji było włączenie pastiszu wiersza Wittlina do satyrycznej jednodziśki: *Jadomości literackie. Zwierciadło ironiczne współczesnej literatury*

<sup>34</sup> K. Wierzyński: *Józef Wittlin*. W: idem: *Szkice i portrety literackie*. Warszawa 1990, s. 181.

<sup>35</sup> Por. J. Wittlin: *Jan Stur*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 41.

<sup>36</sup> O motywacji i okolicznościach swego ekspresjonistyczno-skamandryckiego „przełomu” pisał Wittlin w liście do K. Czachowskiego (23 kwietnia 1935 roku). Por. T. Kłak: *Pisarze a grupy literackie (na przykładzie Józefa Wittlina i Janiny Brzostowskiej)*. „Ruch Literacki” 1991, nr 3.

<sup>37</sup> L. Fryde: *Przedmowa*. W: *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918—1938...*, s. 8.

polskiej i „naszej”. (Warszawa 1926)<sup>38</sup>. Tekst J. Wytrynia pt. *Hymn o ciepłej zupie* sąsiadował z parodiami skamandryckich luminarzy i ich faworytów, m.in. Tuwima, Lechonia, Słonimskiego i Boya-Żeleńskiego.

*Hymn o łyżce zupy* antycypuje, a może raczej współtworzy poetykę Skamandra, a zarazem ją przekracza. Czyż nie jest zapowiedzią przyszłej poezji ciała i doświadczenia egzystencjalnego, późnych wierszy Wata i Miłosza, Świrszczyńskiej, Różewicza (co zauważa J. Rogoziński), Grochowiaka, Bursy, Wojaczka? Bo w tej „pocziwej” poniekąd apologii konkretności, kryje się jeszcze podszyty nihilizmem nowoczesny „demonizm”, co przenikliwie dostrzegł Gombrowicz:

Ale skosztujmy, na przykład, Wittlinowskiej dobroci. Skosztujmy jej naprzód jako czegoś naturalnego, co z niego wypływa jak z trzciny cukrowej. A potem skosztujmy jej w tym następnym wcieleniu, gdy ona staje się „antynaturalna”, samotna, człowiecza tylko, samorodna, w sobie zawarta, w sobie utwierdzona. To jednak inny smak...

[...] Co najbardziej mnie cieszy w tym dramacie, to wspaniałość jego kontrastów: ten piekielnik, wysnuwający z siebie w piekle wciąż tę samą dobroć — delikatność — czułość — pogodę — wiarę — rozsądek — pocziwość... Zupełnie jak pajączki, co na własnej niteczce zawisają!<sup>39</sup>

Czy natrętnie powtarzany Gombrowiczowski obraz Wittlina zawieszono nad przepaścią nie koresponduje z Miłoszową wizją Poety pochylonego nad zasklepioną bryłą ludzkiego nieszczęścia? Daremnie wkładającego łyżkę zupy — „W zarosłe usta człowieczego głodu”.

<sup>38</sup> Por. J. Stradecki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977, s. 57, 241—242. O stosunku skamandrytów do Wittlinowych *Hymnów* i początkach ich współpracy z poetą wspomina K. Wierzyński (*Józef Wittlin...*, s. 179—180).

<sup>39</sup> W. Gombrowicz: *Dziennik 1961—1966...*, s. 65.

Aleksander Nawarecki

Poetry of the concrete, poetry of the breakthrough  
„Hymn on a spoonful of soup” by Józef Wittlin

#### Summary

This article represents a multicontext interpretation of *Hymn on a spoonful of soup* by Józef Wittlin. Attention is drawn to the unusual conjoining of two concepts in the title: „hymn” and „spoon”. Each of these calls on a different literary tradition, aesthetics, hierarchy of values. In this poem two visions of the world conflict. This work shows the Wittlin version of an

experiment in the Skamander tradition. It also gives evidence of the breakthrough in Polish poetry of the XX century — from the abstract sublime to the pleasure of the concrete. It also anticipates the post World War II sensualist trend in lyric poetry.

Aleksander Nawarecki

**Dichtung des Konkretums, Dichtung der Wende  
„Hymne ueber Loeffel mit Suppe“ von Józef Wittlin**

**Zusammenfassung**

Das ist eine mehrdeutige Interpretation der *Hymne ueber Loeffel mit Suppe* von Józef Wittlin. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf ungewöhnlicher Verbindungsstelle der Titelbegriffe: „Hymne“ und „Loeffel“. Jeder von den beiden weist auf andere Literaturtradition, Aesthetik und Wertanordnung hin. Im Gedicht kreuzen und reiben sich beide Visionen der Welt ab. Das Werk zeigt die Wandlung des Autors eines Expressionisten in Skamander. Es bezeugt auch einen Wendepunkt polnischer Dichtkunst von XX Jahrhundert — von abstrakter Hoheit bis Alltäglichkeit des Konkretums. Und erkennt die sensualistischen Tendenzen in Liryk nach dem II Weltkrieg vorher.